

***Un sermonario castellano medieval. El Ms. 1854 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. 2 vols. Estudio y edición de Manuel Ambrosio Sánchez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1999. 881 páginas.***

Hace más de 15 años Pedro Cátedra se lamentaba del estado en que se encontraba en nuestra península el estudio de la predicación medieval en vulgar, carente de monografías, ediciones de las colecciones de piezas conservadas y sobre todo desatendida en las historias de la literatura, que apenas dieron cuenta de la riqueza de tal producción. Si el sermón medieval transmite las claves de la espiritualidad de la Baja Edad Media, habrá que añadir que su valor como documento social, histórico y político tampoco es despreciable, y que con ser todo ello digno de la atención del medievalista, no lo es menos estudiar el sermón como lo que fue: texto cuya expresión artística hubo de acomodarse a las líneas fundamentales de un género retórico-poético nacido en el medio universitario: el *ars praedicandi*.

Por ello, el trabajo de Manuel Ambrosio Sánchez, una de las consecuencias de su tesis doctoral, es un claro ejemplo de lo que en los dos últimos decenios del siglo XX se ha logrado en este terreno, al impulsar Pedro Cátedra con su magisterio el estudio de la predicación medieval.

El trabajo se distribuye en dos volúmenes, que comprenden el estudio y la edición de dos colecciones de sermones en romance conservados en la Biblioteca Universitaria de Salamanca. Estas piezas sermonarias, en número de sesenta y tres, han sido agrupadas de acuerdo con su tema y funcionalidad: 45 sermones *de tempore* propios de las festividades litúrgicas,

y 13 *de diversis* más 5 *de commune*. Cinco capítulos del primer volumen abarcan en estudio sistemático y riguroso todos los aspectos concernientes al material conservado en el Ms. 1854 salmantino. En este primer volumen y, a continuación del estudio, se incluye la edición de los sermones, que concluye en el segundo volumen.

En el primer capítulo, y en un primer apartado, se emprende la descripción codicológica y paleográfica del manuscrito, dando así cuenta por sus características de que estamos ante una escritura de letra gótica cursiva ejecutada por dos manos distintas. Filigranas, numeración, soporte material y anomalías del orden de los cuadernillos son cuestiones que Sánchez describe impecablemente. El códice reúne un par de colecciones de piezas sermonarias, la primera aparentemente unitaria y constituida por dos series de 58, y la segunda conteniendo únicamente 5. A pesar de la desigualdad de número y temas de las colecciones, y de la posible pérdida de algún material de la segunda colección, los 63 sermones debieron de encuadrarse juntos, según su editor, “en fecha no muy alejada a la de la escritura”, lo que le hace sostener el valor funcional del conjunto, como instrumento de apoyo para el predicador.

La autoría y la datación de los textos ocupan dos apartados del primer capítulo. Estamos ante un sermonario anónimo, pues salvo la atribución de cuatro o cinco sermones a un no identificado Fray Antonio, registrado por uno de los copistas, no hay medios para ahijar estas piezas a algún concreto predicador, pero lo más interesante de este apartado es la propuesta de Sánchez cuando, desechando la autoría o el influjo de la clerecía secular, los sitúa en la homilética propia de los mendicantes, señalando concretamente el ámbito domi-

nicano como responsable de la composición y ordenación de estos sermones, al menos de los *a tempore*, por ajustarse al calendario litúrgico de la Orden de Santo Domingo. Un tercer apartado del primer capítulo se ocupa de la datación y peculiaridades lingüísticas de las piezas. Sánchez se inclina a situar las de la primera colección en el siglo XIV, pues aunque no hay evidencias, sí cree hallar alusiones históricas a corrientes y hechos de tal centuria, así como la práctica de un sistema expresivo que se ajusta al género escolástico de las *distinctiones* bien difundidas en la predicación en el siglo XIV.

Los capítulos segundo y tercero son fundamentales, no solo por ser imprescindibles para contemplar en las coordenadas de su género estas piezas sermonarias, sino porque proporcionan al lector o investigador que se acerque a este estudio del manuscrito salmantino una visión global y, a la vez, pormenorizada de la preceptiva de las *artes praedicandi*, a modo de monografía necesaria para el estudio integral de la materia. Se detiene en definir y exponer la estructura básica del sermón escolástico, siguiendo la lógica del *ars praedicandi*, para proyectar después el cumplimiento del esquema en los sesenta y tres sermones. El resultado no es el mismo en las dos colecciones, pues no todos siguen una técnica similar. En cuanto a los mecanismos de composición, que delatan las herramientas de trabajo de cada predicador, se ocupa Sánchez de pasar revista al empleo de *auctoritates*, *exempla*, *similitudines* y *distinctiones*, un análisis en el que observa ciertas peculiaridades del predicador, no siempre servil al modo de aplicación de unas fuentes de la *inventio* que son patrimonio autorizado, pero que en el ámbito de la predicación mendicante se adaptaban con flexibilidad, quebrando en ocasiones la rígida estructura del sermón escolástico.

Merecen especial atención las páginas dedicadas a *exempla* y *similitudines*, recursos esenciales como medios probatorios de todo sermón. En lo que respecta al *exemplum*, parece que Sánchez se inclina por establecer una tipología de esta forma breve de relato desde los planteamientos teóricos actuales sobre la materia. Acaso por ello procede con cautela a la hora de registrar *exempla* en este discurso sermonario salmantino. Ciertamente no hay abundancia de ellos, acaso porque, como bien apunta el editor, esta economía es un rasgo propio de la temática de muchos de los sermones, subordinados a asuntos del calendario litúrgico y privados por ello del recurso a una argumentación extrínseca mucho más necesaria en el caso de sermones cuyo tema tuviese un contenido moral. Otra de las razones que aduce Sánchez para justificar la escasez de ejemplos en este sermonario y, en general, en los textos conservados de la predicación castellana medieval, es una voluntaria limitación de estas breves formas que, en ocasiones, podían tener un carácter excesivamente mundano y disipar al oyente, con el consiguiente perjuicio del contenido doctrinal. Con todo, Sánchez admite que la ausencia de ejemplos en algunos sermones escritos —como es el caso que estudia— no da cuenta de otra realidad, como es la actualización ante el público, en donde el predicador podría salirse del más o menos rígido corsé del texto acabado para introducir oportunamente y según la ocasión lo requiriese los recursos narrativos y dilatorios.

Acaso influido, como dije, por las pautas teóricas de una tipología moderna, el editor es muy estricto a la hora de reconocer los *exempla*. La exigencia de una forma narrativa con trama causativa y finalidad moral le impide reconocer la entidad de otras formas de relato, que considera más bien simples alusiones. Si además se dejan de lado los hechos bíblicos,

el resultado es, en efecto, una auténtica penuria de los recursos de la argumentación extrínseca. Sin embargo, creo que todavía pueden rastrearse algunos, entre ellos, el del zapatero y San Marcos, recogido del *Flos Sanctorum* (201ra). Igualmente creo que merece una revisión el cómputo de los proverbios y refranes.

La ausencia de *exempla* puede quedar compensada por la afluencia de *similitudines*, medio probatorio y figura del ornato que Sánchez muestra conocer y detectar muy bien, y a la que dedica páginas muy sustanciosas, en las que reflexiona sobre su dimensión instructiva y popular, por el valor imaginativo que expande, y por ser uno de los recursos más atendidos en las *artes praedicandi*.

El estudio introductorio se cierra con el análisis de algunas de las piezas sermonarias: las trece de la sección *de diversis* y dos de las *de commune*. Estos análisis dan cuenta de las peculiaridades de estas secciones heterogéneas, y sobre algunos se aventura la datación.

En la edición del Ms. 1854 se ha seguido un criterio conservador, pero con indispensables modernizaciones que facilitan la lectura. La materia de cada sermón se dispone en secciones independientes para presentar al lector el contenido de acuerdo con las divisiones propias de la estructura del sermón. Las notas textuales se incluyen al final de cada pieza; las notas de contenido explicativo e interpretativo van a pie de página. Estas últimas suministran muy cumplida información y son una buena muestra del caudal de conocimientos del editor.

Dos breves y curiosos apéndices se añaden a esta edición para completarla, pues se trata de escritos conservados en el mismo códice. Un índice global cierra el trabajo, pero antes y como apoyo a la lectura del texto editado se incluyen otros anexos por demás interesantes: un útil

glosario y varios índices: bíblico, de autoridades, de interpretación de nombres bíblicos, de concordancias y *distinctiones*, de *exempla*, *similitudines*, proverbios y refranes, así como el de los sermones contenidos en el manuscrito, en este caso siguiendo el orden correspondiente y tradicional según el calendario litúrgico, que no concuerda exactamente con la sucesión de las piezas en el códice. No falta una abundante bibliografía que, a mi juicio, debiera situarse al final, pues se encuentra entre el glosario y los índices, por lo que quiebra la línea de continuidad de los útiles materiales de estos anexos, que son un apoyo para la consulta del texto.

En definitiva, este excelente trabajo, impreso con el esmero a que nos tiene acostumbrados las prensas universitarias salmantinas, demuestra la necesidad que hay de desempolvar los textos que alumbran un capítulo de nuestra tradición espiritual, de nuestra expresión literaria. Cuando esa tarea exhumadora se realiza con el acierto con que la ha logrado Manuel Ambrosio Sánchez, el resultado no puede ser mejor. La edición y el estudio de estos sermones es además una vía de investigación para la prosa medieval en cualquiera de sus modalidades. Hemos de felicitarnos por la aparición de un estudio cuidadoso y exigente que manifiesta la buena salud de la investigación de la predicación medieval.

Carmen Parrilla

**Mónica Escudero: *De la crónica a la escena. Arauco en el teatro del Siglo de Oro*. New York, etc.: Lang (Wor(l)ds of Change. Latin American and Iberian Literature, 18) 1999. 210 páginas.**

Desde el año 1536, poco después de la conquista del Perú, hubo expediciones

españolas a las regiones de los araucanos. Aunque las tropas españolas pronto lograron fundar ciudades y establecer fortalezas en Chile, los indios araucanos resistieron con vehemencia. A pesar de la paulatina consolidación del poder español en Arauco y la colonización de la región, la resistencia de los indios llegaría hasta el siglo XIX.

Muy pronto el conflicto militar entre españoles y araucanos fue tematizado por la literatura española. En 1569 Alonso de Ercilla publicó la primera parte de su *Araucana*, uno de los más importantes poemas épicos de la época. Este texto panegírico que el autor escribió para ganarse el favor del rey trata de la historia de Arauco y la conquista española, mezclando el informe histórico con partes ficticias. Incluye sucesos vividos por Ercilla, que tomó parte en una de las expediciones de García Hurtado de Mendoza.

Fueron un gran éxito en España las tres partes de *La Araucana*. Ya que la presentación del conquistador García Hurtado era ambigua y poco conveniente, la familia del español encargó varias obras en favor de García Hurtado. Así es como aparecieron *Arauco domado* de Pedro de Oña —otra epopeya de un autor criollo—, los informes *Crónica del reino de Chile* de Pedro Mariño de Lobera y Bartolomé de Escobar, y *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete* de Cristóbal Suárez de Figueroa, además de tres comedias.

De estas comedias y de otras de igual temática trata Mónica Escudero en su estudio *De la crónica a la escena. Arauco en el teatro del Siglo de Oro*. En una primera parte, la autora presenta cinco textos de índole historiográfica junto con los poemas épicos de Alonso de Ercilla y Pedro de Oña, destacando así las referencias intertextuales de los textos que se refieren a la conquista de Chile. Da un

resumen logrado de los aspectos más importantes de las obras historiográficas poco conocidas, ofreciendo así una buena sinopsis del desarrollo de la temática. Sin embargo, es de notar la falta de un análisis tanto de los géneros historiográficos como de la relación entre historia y ficción de dichos textos. Aparte de algunos comentarios superficiales en las notas a pie de página, el estudio no dispone de un fondo teórico. Tampoco queda claro el concepto dominante de la otredad.

En la segunda parte —aproximadamente la mitad del texto de su estudio— Mónica Escudero lo dedica a los textos dramáticos que tratan la temática araucana. Son las comedias *Arauco domado* de Lope de Vega, *El gobernador prudente* de Gaspar de Avila, *La belligera española* de Ricardo de Turia, *Los españoles en Chile* de Francisco González de Bustos, *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, escrita por Luis de Belmonte Bermúdez junto con otros ocho autores, además de un auto sacramental de Lope de Vega, *La Araucana*. Por falta de investigaciones modernas, la autora basa su estudio sobre todo en comentarios de José Toribio Medina y en la tesis doctoral de Sydney Jackson Ruffner del año 1953. Sorprende que Escudero no parezca conocer la única monografía que trata las mismas comedias, la tesis doctoral de Patricio C. Lerzundi, *La conquista de Chile en el teatro del siglo de oro*, publicada 1979 en Ann Arbor.

Aunque no convence la cronología de las comedias establecida por Escudero, que además no reflexiona las referencias intertextuales entre las comedias mismas, los análisis de los textos en su mayoría están bien logrados. Ofrece resúmenes de estos dramas poco conocidos y destaca sus rasgos sobresalientes, así p. ej. el carácter sumamente panegírico de la comedia de Belmonte Bermúdez o el paralelismo sor-

prendente entre Cristo y Caupolicán en el auto de Lope de Vega. Muestra claramente que Lope de Vega en su comedia *Arauco domado* no logró cumplir el encargo de la familia de García Hurtado, aunque esto fuera más bien motivado por las posibilidades poéticas de la figura de Caupolicán, que Lope considera como héroe, que por simpatías para el pueblo araucano, como insinúa Escudero.

En cuanto a *La belligera española* de Turia, comedia sobresaliente de la época, la autora no ha sabido analizar la estructura simbólica que supone una crítica muy dura de la conquista española. El autor, que escribió bajo seudónimo, ofrecía una perspectiva araucana dominante. Opone los araucanos idealizados a españoles muy débiles cuya única figura fuerte y positiva es una mujer. La conquista se basa en un fraude de los españoles que además son ávaros y roban. Obvio es el simbolismo que establece paralelismos entre la protagonista Guacolda y su patria Arauco. Ambos están forzados a aliarse, a rendirse, aunque prometan venganza.

A pesar de algunos defectos del estudio —como la falta de reflexión teórica y el desconocimiento de varios estudios críticos importantes—, la autora ofrece una buena exposición de una temática poco investigada que puede servir de base para otros análisis más detallados.

Ingrid Simson

**Ignacio Arellano/Jean Canavaggio (eds.): *Rostros y máscaras. Personajes y temas de Quevedo*. Pamplona: EUNSA (Anejos de *La Perinola*, 5) 1999. 218 páginas.**

El libro *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, editado por Igna-

cio Arellano y Jean Canavaggio (Pamplona, EUNSA, 1999) en los anejos de la revista *La perinola*, conforma las actas del seminario “Aspectos de Quevedo”, que tuvo lugar en la casa de Velázquez durante los días 8 y 9 de febrero de 1999. Reúne una colección de diez artículos de reconocidos quevedistas que, desde perspectivas diversas, revisan cuestiones, algunas polémicas, relativas al estilo, géneros, interpretación, temas, personajes e ideología del autor áureo, intentando ofrecer una actualización documentada y rigurosa de ellas.

Ordenados alfabéticamente, se ocupan respectivamente de la presencia de “los animales en la poesía de Quevedo” (pp. 13-50), en el caso del de Ignacio Arellano. Éste, con la misma intención didáctica que siempre agradecemos en todos sus escritos, presenta una ordenación categorizadora de las menciones seleccionadas, desde las que denomina neutras y lexicalizadas, a las que, integradas en el escenario, anécdota o ambientes, cumplen una función secundaria, para continuar con las que tienen un valor principal en el sema ‘animal’, incluidas tanto en microtextos como en macrotextos o poemas dedicados a animales. Y todas examinadas a través de los apartados temáticos establecidos por González de Salas en la edición póstuma de la poesía de Quevedo. En sus conclusiones alude Arellano a la diversa procedencia de la expresividad de aquellas (características propiamente naturales, tradición bíblica, patristica, poética y emblemática), así como la variedad de objetivos a los que sirven. Al final incluye un útil y complementario apéndice de todas las menciones de animales rastreadas en la obra poética del escritor madrileño.

De las concomitancias entre *El Buscón* y los *Guzmanes*, en especial entre aquel y la segunda parte de la obra alemaniana, lo que conlleva la revisión de la fecha del texto de Quevedo y su consiguiente retraso

de unos meses con respecto a la propuesta de septiembre de 1604, se ocupa el artículo de Michel Cavillac, “El *Buscón* y los *Guzmanes*: el personaje de Alonso Ramplón” (pp. 51-67). De ser válida su interpretación, el autor del *Buscón* “debió inspirarse en los dos encuentros de Guzmán con su “maldito” pariente genovés”.

La incidencia en dos géneros literarios de la arraigada afición a motejar de los españoles en los siglos XVI y XVII es el tema que desarrolla el artículo de Maxime Chevalier, “Motejados y personajes. La sátira y la novela” (pp. 69-74). Para este crítico la afición de los ingenios áureos a motejar entorpeció la sátira del Siglo de Oro, impuso un modelo de presentación de los personajes, montaje de motes, e impulsó la elaboración de piezas epigramáticas a imitación de Marcial, en las que el juego de ingenio acaparaba la atención del lector ofuscando la percepción de la censura moral o de la intención didáctica. El apego de los españoles a la agudeza desvirtuó la inspiración satírica e hizo retroceder a la novela hacia el modelo de *El asno de oro*, en lugar de haber evolucionado sobre los modelos de *Guzmán* y *Don Quijote*.

El artículo de Edmond Cros (“Quevedo, lector del *Buscón*”, pp. 75-84) descubre la relevancia de una serie de variantes en el denominado manuscrito B que solo pueden ser explicadas por una intervención del mismo Quevedo tras haber ejercido la actividad de lector de su propio texto. Examinadas desde las perspectivas semiótica y sociocrítica, conducen a este editor a defender objetivamente la posterioridad de dicho manuscrito con respecto a los demás testimonios y a considerarlo como el texto retocado por su propio autor. (Con respecto a la crítica de anteriores editores del *Buscón* efectuada al principio de este trabajo, debo apuntar que P. Jauralde había terminado prácticamente de preparar su edición a primeros de mar-

zo de 1988, pues en dicha fecha tuvo la amabilidad de darme una copia a ordenador. Por razones que desconozco no salió a la calle hasta dos años después).

Celsa Carmen García Valdés pone de manifiesto, en “Texto e interpretación de Quevedo: algunos opúsculos festivos” (85-106) la necesidad de la unión práctica de crítica textual e interpretación para la resolución de los diferentes problemas que pueden hallarse al ser emprendida la tarea de editar textos fiables, tras mostrar las diversas dificultades observadas y resueltas con evidente acierto por ella en algunos opúsculos festivos concretos (*Premática de aranceles generales, Origen y definición de la necedad, Memorial que dio don Francisco de Quevedo y Villegas en una Academia, Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes, Premática destos reinos, Premática del tiempo, Cartas del Caballero de la Tenaza, Cuento de cuentos, Vida de corte...*).

Alessandro Martinengo propone, en “La degradación del mito de Dánae en un soneto burlesco de Quevedo (Blecua, núm. 536)” (pp. 107-117) la novedosa recurrencia a la pintura de la época para entender y explicar dos ejemplos de tratamiento degradado de mitos clásicos presentes en el soneto “Bermejazo platero de las cumbres”. Cree que Quevedo pudo tener presente cuando escribió este soneto tanto la representación degradada y desmitificada del Marte desnudo y hampón de Velázquez como la de, entre otras, la Dánae de Ticiano del Museo del Prado, cuya técnica y saber científico parecen revelársele en el mismo.

José María Pozuelo, que se propone avanzar, en su artículo “Formas de la invención en la poesía de Quevedo (sobre “Con acorde concento...”)” (pp. 119-131) en el conocimiento de la *inventio* quevediana, muestra su desacuerdo con el título que González de Salas dio al soneto “Con

acorde con centro, o con ruidos”, considerándolo consecuencia de una lectura o interpretación equivocada del mismo. En su argumentación, Pozuelo descubre las correspondencias que se dan entre los cuartetos y, sobre todo, el conclusivo segundo terceto, así como las formas de la invención que propician el vínculo entre ellos. Opina que en el soneto no se dan dos personas, la del adulator y la de un adulado tirano, sino una sola desdoblada, la del pecador y su conciencia. Demuestra en fin, con su perspicacia habitual, cómo la invención quevediana ha ido construyendo un texto poderosamente coherente al renovar con “diferentes ligaduras” unas formas legadas por la tradición, un texto donde la cohesión de sus distintas isotopías dificulta la figura de un adulator, pues es incompatible con lo predicado en el último terceto y por lo tanto con la totalidad del soneto, del que aquél es conclusión recapituladora. Y es que para Pozuelo “el Quevedo poeta no explota nunca una idea sin sus correspondientes proyecciones analógicas y alegóricas a lo largo de todo su soneto, en una coherencia constructiva cuya trabazón impone a la invención la severa y sin embargo feliz disciplina de la forma”.

Frente a las tópicas interpretaciones de muchos críticos que consideran a Quevedo como defensor de la aristocracia o nobleza de sangre y baluarte del belicismo, Alfonso Rey, en su muy bien estructurado y argumentado trabajo “El concepto de nobleza y visión de la guerra en la obra de Quevedo” (pp. 133-160), aporta numerosos fragmentos de la obra quevediana con los que demuestra que para Quevedo, pese a otros conocidos textos que para ser bien interpretados deben situarse en su contexto retórico e histórico, la verdadera nobleza era la del mérito personal frente a la del linaje; que a las acciones bélicas anteponía la diplomacia, la política y la paz; que, ávido observador de la situación

europea, “contempló la guerra con desconfianza y cautela”, y que, aunque elogió a los héroes, “valoró más la virtud personal de raigambre estoica, al mismo tiempo que, en actitud de desengaño, mostró la precariedad de la gloria”.

Josette Riandière La Roche aborda otros aspectos ideológicos en “Problemas de interpretación ideológica en algunos textos de Quevedo” (pp. 161-195), donde fundamentalmente desea dejar claro que los términos de antisemitismo y racismo en el sentido actual no son aplicables al escritor sin cometer un anacronismo. Su obra revela el aprecio y simpatía que sintió por indios y negros, cuya esclavitud consideró injusta, de acuerdo con sus convicciones cristianas; pero, de acuerdo también con esas mismas convicciones, expresa con notable agresividad el odio que le inspiraron los judíos. Opina la especialista, tras haber emprendido un extenso e ilustrador recorrido histórico, que no se puede equiparar hoy el “antisemitismo” de Quevedo con el racismo científico nazi, ni con el racismo moderno fundamentalmente anticristiano, pues está asociado a una “ideología católica beligerante” propia de la España del XVII, por lo que cree correcto definir su postura como “antijudaísmo cristiano”.

Finalmente Victoriano Roncero en “La defensa de la literatura española en *La España defendida*” (197-218) repasa el contenido de esta obra escrita por Quevedo entre 1609 y 1613-1614, en la que movido por su patriotismo y deseos de mostrar su erudición se propone exaltar las glorias de España y limpiar su pasado histórico de todas aquellas falsedades y calumnias divulgadas por extranjeros; nos presenta Roncero un refrescante comentario del panorama literario ofrecido por nuestro siempre polémico e interesante escritor.

Remedios Morales Raya

**Christoph Strosetzki: *Calderón*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001. 206 páginas.**

El primer poeta español al que se ha dedicado un volumen monográfico en la colección de textos de la editorial Metzler es Calderón, y esto no puede extrañar a quien conozca la cartelera teatral alemana. Cabe precisar que en lo tocante a la literatura en lengua romance aún son pocos los autores divulgados en esta serie, entre ellos Dante, pero tratándose de una colección ambiciosa, estamos convencidos de que no tardará en acoger a otros eminentes escritores, por supuesto también hispanos.

Christoph Strosetzki, que firma este volumen, es consciente de tener que dirigirse a un público heterogéneo, desde el estudiante de románicas al lector culto, aficionado al teatro. Por eso, al disertar sobre problemas específicos que serían de indudable interés para el especialista, tales como la historia de las ediciones o la confrontación de diversas posturas críticas, se limita a lo más esencial, prefiriendo tratar detenidamente los aspectos propiamente literarios, ante todo la poética del drama áureo y el significado de las obras maestras. También subraya la gran variedad de la producción teatral calderoniana, dedicando un capítulo a cada uno de los géneros principales: “comedia seria”, drama de honor, teatro mitológico, teatro religioso, auto sacramental y piezas breves. Con todo, no siempre resulta evidente la lógica seguida en esta clasificación: en particular, quedan sin justificar las razones que le llevan a introducir la categoría “comedia seria” y las que le hacen incluir en el mismo capítulo los dramas de honor y las comedias de capa y espada. Merece un elogio especial la notable competencia histórico-literaria con que Strosetzki describe las condiciones específicas de la práctica teatral entonces vigente, bien sea

en el abigarrado mundo de los corrales, bien en las aparatosas representaciones palaciegas. Asimismo, supone un gran acierto el capítulo final sobre la historia de la recepción, en la que se otorga prioridad a la alemana de los siglos XVII a XIX, teniendo presentes los intereses de los lectores.

En cuanto a las páginas introductorias, permítaseme señalar un descuido relativo a la cuestión de las ediciones completas. Es sabido que la famosa, aunque poco fidedigna, edición de J. E. Hartzenbusch fue llevada a cabo durante el siglo XIX. Pero Strosetzki, al no precisar que se refiere a una reimpresión, podría hacer creer que nos hallamos frente a una novedad del siglo XX, pues escribe: “Das Projekt einer Gesamtausgabe der meisten *comedias* und *autos sacramentales* ist in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts (sic!) von J. E. Hartzenbusch in der *Bibliothek de autores españoles* und in den fünfziger Jahren beim Verlag Aguilar in Madrid von Luis Astrana Marín, Ángel Valbuena Briones und Ángel Valbuena Prat realisiert worden” (p. 3). Esta inexactitud resulta tanto más extraña cuanto que en el capítulo dedicado a la historia de la recepción Hartzenbusch aparece mencionado correctamente como autor decimonónico.

Si, salvo en contadas excepciones, las páginas introductorias me parecen satisfactorias, me siento sin embargo en el deber de intervenir con espíritu crítico respecto a los resúmenes de las obras maestras que nos ofrece este libro. Existe un tipo de resumen útil al espectador, porque le explica en términos generales el desarrollo de la acción dramática. Pero un literato debería saber que tales resúmenes, por muy detallados que se conciban, acaban resultando traicioneros, ya que reducen considerablemente el sentido de la obra. Tomemos el caso de un drama de



honor como *El médico de su honra*, resumido extensamente por Strosetzki. Al mencionar únicamente que don Gutierre encuentra la daga del Infante en su casa y la entrega al Rey, sin señalar la función de *leitmotiv* desempeñada por este objeto, Strosetzki no da cuenta de la situación efectiva que se nos presenta en esta pieza. Habría que puntualizar, además, que don Enrique, al recibir la daga de manos del Rey, hiere a éste involuntariamente en una escena muy dramática que alude al futuro regicidio, esto es, al “segundo drama” que se nos esboza, a través de varios indicios, en esta obra. En efecto, el drama de *El médico* no puede ser entendido sin que se tenga en debida cuenta el mensaje de las prefiguraciones, visiones y sueños, harto frecuentes desde las primeras escenas.

Y aquí tocamos en lo más vivo de la cuestión: Calderón no se limita a representar un drama de honor ocurrido en la sociedad sevillana del siglo XIV, sino que desde la escena inicial (la de la caída del Infante, a consecuencia de la cual don Gutierre le ofrece a éste una magnífica pía, invitándole a subir sobre otro caballo que simboliza el reino y el futuro de la monarquía) nos hace entrever una dimensión más, de tipo no solamente social, sino histórico y providencial. Ahora bien, la alusión a este “segundo drama” —esto es, al regicidio bien noto al espectador coetáneo— contribuye a relativizar la importancia del caso de honor, circunscrito dentro del estrecho marco urbano. A este respecto debe tenerse en cuenta también otro detalle no contemplado en el resumen, a saber, la excesiva severidad de don Pedro el Cruel, a quien el gracioso no consigue hacer reír. Y es que el Rey es, a un tiempo, destinatario de la sangrienta acción de venganza cometida por don Gutierre y representante de la monarquía. Así, mientras el primer conflicto se “resuelve” según las implacables leyes del código del

honor, el desarrollo del otro, de consecuencias nacionales e incluso universales, ya está en marcha. Es como si Calderón quisiera señalar que la sociedad observa ciertas normas éticas y admite determinados conceptos de la verdad, acaso necesarios para su propio mantenimiento pero al mismo tiempo cuestionables, por basarse en interpretaciones de lo real como apariencia y, por ende, sujetas a errores, tanto más en cuanto que la esfera social no representa en modo alguno la realidad entera. Ahora bien, esta técnica de suponer, detrás del espacio social, la presencia de otro espacio más amplio, reservado a los valores “universales” y a la justicia divina, puede considerarse un rasgo típico del estilo dramático calderoniano, diferente del de sus predecesores por su complejidad filosófico-religiosa.

En otros resúmenes reunidos en este volumen se nota la misma reducción de perspectivas: así, en *El pintor de su deshonra* no se otorga la necesaria atención al papel del gracioso, cuyos comentarios nos parecen imprescindibles para entender correctamente este drama. De hecho, es precisamente la figura del donaire, ajena a la lógica del código del honor y portavoz crítico del drama, la que introduce en la obra un primer elemento de pluridiscursividad. Solo más adelante, al exponer los diferentes puntos de vista de la crítica, Strosetzki recuerda de paso los “comentarios irónicos” de Juanete. En este drama habría sido necesario destacar dos problemas centrales: el de la verdad y el de la reflexión estética. En cuanto al primero, la presunta muerte de don Álvaro —víctima de un naufragio— muestra que la sociedad tiene un concepto de la verdad basado en la relación causa-efecto y en la ley de la probabilidad, concepto que no se corresponde con el que propone el teatro calderoniano. Asimismo, la incapacidad del pintor de retratar a su bella esposa, esto es,

su vana ilusión de poder “copiar” una realidad a la vez física y espiritual como la hermosura de Serafina, contrasta con la destreza con la que don Juan consigue al final representar alegóricamente el drama de sus celos. Dicho de otro modo, el arte teatral no debe aspirar a reflejar miméticamente el mundo, que es mera apariencia, ilusión de los sentidos y engaño, sino proponer de éste representaciones de tipo alegórico-emblemático. Calderón es un poeta altamente reflexivo: al comparar las situaciones figurativas que inventa y al analizar el tipo de relación que éstas mantienen entre sí, descubrimos una extraordinaria riqueza semántica que un resumen tradicional pasa por alto o ignora.

Esta “guía a Calderón” prestará un útil servicio al gran público, que encontrará en ella un cierto número de informaciones históricas, literarias y bibliográficas, presentadas con seriedad académica. Con todo, no ofrece la esperada visión de un Calderón inédito, pues, al limitar los resúmenes a un enunciado mutilado, no llega sino excepcionalmente a conectar el plano de la acción dramática (donde se mueven los personajes) con el de la enunciación (donde se sitúan los discursos), y esto le impide captar la fascinante complejidad de la composición dramática calderoniana.

*Georges Güntert*

**Antonio Martínez González (ed): *Estudios de filología hispánica II (Estudios lingüísticos y literarios)*. Granada: Universidad de Granada 1999. 164 páginas.**

Con este segundo volumen, ya empieza a tomar cuerpo la colección de trabajos que se inició en 1996 como oportuno remate de las actividades docentes desa-

rolladas en el marco de los Programas Erasmus/Sócrates establecidos entre la Universidad de Granada y varias universidades alemanas.

En la “Introducción”, el editor comenta brevemente los trabajos incluidos –“estudios e investigaciones que han servido de base a las clases y a los seminarios” (p. 7)– y expresa sus esperanzas de cara a la continuidad de esta labor editorial. Un tipo de trabajo colectivo redactado en circunstancias como las mencionadas, es natural que ofrezca un panorama heterogéneo, subjetivo y parcial, y que por esta misma naturaleza suya se convierta en un indicador fiel de las inquietudes actuales que reúnen a profesores y estudiantes en la dinámica de intereses de las (inevitablemente) dos “partes” implicadas en el proceso que seguimos llamando estudios universitarios. Un rápido examen del “Índice” revela en seguida la variedad de temas que se abordan (gramática, romanística, metodología, análisis textual y del discurso literario, etc.) siempre a la luz de los nuevos métodos de investigación, pero también pone de manifiesto ciertas predilecciones: por temas de lingüística (seis estudios, mientras sólo dos son de literatura, casi como en el primer número, el de 1996) y por temas de actualidad, tanto en la lengua, como en la literatura (el lenguaje técnico del procesamiento de datos por ordenador o la posmodernidad en el discurso literario). De esta inclinación general a favor de la modernidad se aparta precisamente el primer estudio, “Terminología científica y vulgar: la aportación de Cristóbal Conde y Herrera (Granada, 1726-Málaga, 1798)” del profesor Antonio Martínez González, que nos sitúa tres siglos antes, en la Ilustración española, para convencernos de lo fascinante que es la perpetua aventura de la lengua española, con las soluciones de cada fase histórica para eternos problemas

(lo científico / lo vulgar), y con algún genial “fruto temprano”, como fue en aquel científico y racional siglo XVIII la aportación lexicográfica del canónigo Cristóbal Conde, con la constitución de una nomenclatura científica de los seres naturales de la región de Málaga, en un patriótico empeño de remediar “la carencia de un léxico científico”, creando “un corpus terminológico especializado” y unificando “la terminología vulgar” (p. 14). El autor hace hincapié en los méritos excepcionales de aquel trabajo, no solo en cuanto a la documentación que encierra, sino también a lo que de intervención creativa suponen las interpretaciones del material registrado y especialmente a las indicaciones de la fecha de la primera documentación de algunos nombres, que puede ser la primera datación (p. 22).

Del tema de los cultismos y los vulgarismos vuelve a tratar José María Becerra Hiraldo, pero transfiriéndolo al campo del español moderno. Su artículo “Tendencias cultistas y tendencias vulgares en el español moderno” reúne y clasifica (aunque sin finalizar con algunas conclusiones), con buen método, un significativo material recogido, en dos fechas distintas, a distancia de dos años (1994 y 1996), de un periódico español de tema deportivo (para seguir las tendencias cultistas en el lenguaje periodístico) y de un programa de radio de la cadena Ser (para registrar las tendencias vulgares del lenguaje hablado).

De las restantes contribuciones “del lado de la modernidad”, hay dos que versan sobre problemas fundamentales o “clásicos” de la gramática española: la voz pasiva, tan importante para el aprendizaje (sobre todo por parte de extranjeros) y el manejo del español (en la traducción), “Gramática funcional y comunicación: el ejemplo de la diátesis en español”, y la posición del adjetivo, “La posición del adjetivo en español (y en las lenguas

románicas): aspectos varios y varias soluciones de un problema clásico de gramática”. En el primero, la autora, Claudia Polzin realiza una muy sistemática puesta al día del estado de la cuestión y demuestra que el conocimiento de la diátesis pasiva, en teoría y en práctica, gana en profundidad y matices al realizarse desde los supuestos de la gramática funcional y del análisis textual, ateniéndose siempre a las necesidades comunicativas en el texto y el contexto. El autor del segundo título citado, Daniel Jacob, trata el tema desde una perspectiva comparativa y diacrónica, que le conduce a juiciosas observaciones en cuanto a la tipología de cada una de las lenguas románicas a las que se refiere – por supuesto, no a todas como parecía anunciar el artículo definido en el paréntesis del título (y no puedo dejar de señalar aquí que generalmente en este tipo de trabajos el rumano brilla por su ausencia).

El análisis que emprende Christian Schmitt en su interesantísimo trabajo “El hombre y su ayudante, el ordenador. Sobre formas y funciones de la metáfora en el lenguaje técnico del procesamiento de datos”, destaca un aspecto de gran actualidad, el lenguaje técnico relacionado con el ordenador, y al mismo tiempo revela los mecanismos que la lengua, con su inagotable potencialidad creadora, pone en funcionamiento en momentos de alguna carencia, en esta situación concreta la metaforización, a través de la cual se adaptan palabras del lenguaje común, del área de las actividades humanas, al lenguaje técnico del procesamiento electrónico de datos, con lo que se llega a una “antropomorfización” de éste (p. 83). El autor presenta el caso especial del español de cara a este proceso general y, tras la consulta de textos técnicos de una revista especializada, constata “el enorme atraso de la lexicografía y en muy pocos casos a afirmaciones sobre nuevas metaforizacio-

nes, ya que –salvo las metáforas usuales, como *almacén*, *almacenar*, *almacenamiento*, *banco*, *memoria* o *ratón*– casi no constan metáforas convencionalizadas. Por lo tanto, en vista del análisis insuficiente del vocabulario del español moderno, no existen datos fiables sobre las metáforas lexicalizadas y convencionalizadas respectivamente [...] de esta manera la diferenciación entre metáforas convencionalizadas y metáforas creativas o vitales sigue siendo problemática” (p. 75).

La metodología más reciente queda ilustrada por el artículo de Pedro Barros García, “Los programas procesuales en la enseñanza de lenguas: reflexiones teóricas y prácticas”. El autor presenta e ilustra con ejemplos “dos tipos de planes procesuales: *las programaciones basadas en tareas* y *las programaciones procesuales*” (p. 109), haciendo uso de una terminología que no siempre tiene la claridad necesaria.

Los trabajos literarios se centran en las técnicas modernas de dos novelistas famosos, fuera del marco de la literatura peninsular: el italiano Antonio Tabucchi y el colombiano Gabriel García Márquez. Sobre el primero escribe Hans Felten el artículo titulado “Sueños de sueños. (Sobre la superposición de intertextos y discursos oníricos. Antonio Tabucchi: *Sogni di Sogni*)”, donde resalta el efecto de “desmitologización y banalización” (pp. 152-153) de los protagonistas en el “montaje onírico-intertextual” (p. 149) que se emprende en los *sueños* ficticios de artistas (Dédalo, Lorca, Goya, Leopardi, Rimbaud, Caravaggio Sigmund Freud) que integran la novela posmodernista. Cautivadoras sugerencias incluye el trabajo de Bernard Fouques, “Novela y exorcismo: *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez”. Tras analizar la manera en que Márquez enfoca el tema del exorcismo en “la doble perspectiva

histórica y actual”, el autor concluye que la intención del novelista ha sido la de “exorcizar” un determinado pasado colonial (p. 163).

Estimable fruto de la cooperación interuniversitaria, este segundo tomo de la reciente colección granadina, que destaca por la actualidad de sus planteamientos y la variedad temática, abre una ventana del aula universitaria al campo de la hispanística europea en este momento.

Dana Diaconu

**Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan: *Presencia de Edgar A. Poe en la literatura española del siglo XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico (Literatura, 43) 1999. 254 páginas.**

Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan se propone analizar la recepción de Edgar A. Poe en la literatura española en el siglo XIX a fin de “establecer la genealogía del cuento español en lo que se refiere al autor más importante de la tradición americana fantástica contemporánea” (p. 14). El autor traza la huella de Poe en España a partir del año 1850.

El primer capítulo –a modo de introducción– se centra en los problemas relacionados con la recepción de las obras de Poe, tanto con la recepción crítica propiamente dicha, como con las traducciones. Rodríguez Guerrero-Strachan señala el importante papel de Francia y, en concreto, de Charles Baudelaire, cuyas traducciones de Poe al francés resultan ser la fuente de las primeras versiones españolas.

Sigue un exhaustivo análisis comparativo de relatos fantásticos españoles escri-

tos por autores realistas y naturalistas. El corpus analítico abarca cuentos de Pedro Antonio de Alarcón, Leopoldo Alas Clarín, Gustavo Adolfo Bécquer, el padre Luis Coloma, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Carlos Rubio, José Selgas y Carrasco. El autor del libro establece toda una serie de elementos presentes en los relatos de Poe que considera determinantes para los escritores españoles. Pasa revista a estructuras y procedimientos narrativos, temas, motivos, etc., que condicionan la emancipación de “lo fantástico como subgénero literario nuevo que parte de lo real y cotidiano” (p. 91). La parte analítica la forman ocho subcapítulos: “Estructura de los relatos”, “Enunciación de lo fantástico”, “Lo fantástico”, “Clasificación temática”, “Ámbitos simbólicos” (la naturaleza, el mar, la casa, el palacio, la celda, el sótano, la tumba, la iglesia, etc.), “Personajes” (el enamorado, el viajero, el loco, el artista, el último descendiente, la mujer descendiente), “Otros símbolos” (el péndulo, el gato, los ojos, el manuscrito), “El discurso verbal”. Rodríguez Guerrero-Strachan –basándose en la literatura crítica poeiana y sirviéndose de ejemplos en la versión original inglesa– presenta primero diferentes aspectos de los cuentos de Poe para –a continuación– buscar su huella en los relatos españoles.

El libro es el fruto de la tesis doctoral. Trae consigo un gran número de observaciones que reflejan el contexto internacional de uno de los importantes fenómenos literarios del siglo XIX: presenta el proceso de aclimatación en España del cuento fantástico psicológico. Sin embargo, se echa de menos un enfoque que conduzca hacia la síntesis, una visión global de las posibles relaciones entre el cuento de Edgar A. Poe y el relato español de la segunda mitad del siglo XIX.

Beata Baczyńska

***Le xxème siècle, parcours et repères. Culture hispanique. Dijon: Université de Bourgogne (Hispanística, 17) 1999. 504 páginas.***

Los trabajos que aquí se publican bajo el epígrafe común de “El siglo XX. Recuerdos y referencias” tocan temas tan dispares como la escritura teatral de temática histórica, desde Max Aub a Buero Vallejo y autores más recientes como José Sanchís Sinisterra, el cine como espejo de la memoria (obras de los cineastas Jaime Camino y Vicente Aranda), la búsqueda y la pérdida de la identidad en las letras, el género autobiográfico, la expresión literaria finisecular española escrita por mujeres, la historia contada a través de los cómics o un intento de periodización de las revistas poéticas españolas...

Pero, tal diversidad encuentra, en este volumen, un punto en común: la historia y su manera de contarla, lo que podríamos denominar la expresión de la historia a través de las distintas manifestaciones artísticas.

Y también la historia en sí misma: el exilio y el no siempre evidente retorno o el paso por el siglo del aragonés Ramón J. Sender.

Entre todos estos trabajos, nos vamos a encontrar con algunas propuestas que podríamos calificar, cuando menos, de originales. Cabe destacar, por ejemplo, el estudio firmado por Emmanuel Larraz sobre el documental-cortometraje de Ernesto Giménez Caballero *Judíos de patria española*, de 1929, que relata la existencia y trayectoria de los judíos sefardíes. Interesante por la novedad temática y por el estudio minucioso que Larraz realiza sobre el género, tan poco estudiado, del cortometraje en España, sobre todo el de principios de siglo, como es el caso de G. Caballero.

A medida que avanza la lectura, se nos proponen otros campos de estudio que

podríamos calificar, cuando menos, de novedosos. Es el caso de las ponencias presentadas por Guy Abel y Eliseo Trenc. Así, el primero realiza un profundo recorrido por las obras de los argentinos Breccia y Muñoz. Autores de cómics que, a través de sus ilustraciones, reflejan la realidad de la dictadura argentina. Trabajo original, pues, en lo que se refiere al soporte, al dedicar sus líneas a un género tanto tiempo considerado como menor.

Eliseo Trenc, por su parte, dedica su ponencia a los anuncios publicitarios de algunas comunidades españolas. A través de su trabajo, el autor intenta demostrar la relación entre la publicidad y aquello que representa.

Si el contenido quizás no merezca la extensión de su texto, sí lo justifica lo novedoso de su trabajo: el género audiovisual y la publicidad como espejo de la identidad de un pueblo.

Otros trabajos se centran también en los regionalismos, localismos y universalismos, como es el caso de la ponencia presentada por Caroline Domínguez donde estudia el caso particular de Galicia y sus relaciones con el vecino Portugal, en una búsqueda, en ocasiones casi desesperada, de identidad nacional.

Mención aparte merecen los estudios consagrados a lo que se ha venido denominando nueva literatura de mujeres. Así, Pilar Nieva de la Paz plantea, ella también, el tema de la identidad, focalizando su trabajo en dos de las autoras más prolíferas del panorama español de finales de siglo: Lucía Etxebarria y Almudena Grandes. La autora realiza un repaso por algunas de las obras de estas dos autoras, centrándose en la cuestión del yo y de la búsqueda y construcción de éste.

Por otro lado, hay que destacar también el artículo firmado por Didier Cordeiro, dedicado, en parte, a las revistas femeninas publicadas en España después

de la guerra civil y al papel de la mujer que en ellas se refleja.

El exilio y el retorno, el voluntario y el forzado, la soledad del destierro y como consecuencia la pérdida de la identidad constituyen el trabajo presentado por Rose Duroux y también el de Jean-Pierre Ressot, dedicado al caso concreto de Ramón J. Sender. Interesantes por incluir la cuestión de la partida, del destierro, indisociable a la de la expresión literaria de algunos autores como Rafael Alberti o Rosa Chacel, o el mismo Sender.

Así pues, el volumen aquí reseñado constituye un intenso viaje por las diferentes manifestaciones artísticas hispánicas del siglo xx. Un viaje que incluye propuestas clásicas, como los capítulos dedicados a los textos teatrales y al cine español sobre la guerra civil, y otras más originales e innovadoras. Todas ellas, sin embargo, forman parte de nuestra memoria colectiva, de ese fin de siglo que algunos vaticinaron de fatídico y que, al final, se quedó, como otros, en un conjunto de recorridos y referencias que constituyen, entre todos, la historia del siglo xx, nuestra historia.

*Andrea Alonso Cister*

**José María Torrijos (ed.): *Edgar Neville 1899-1967. La luz en la mirada*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura/Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música 1999. 255 páginas.**

Son muchas veces los centenarios o jubileos los que hacen revivir a personas caídas en el olvido, como es el caso de Edgar Neville, que hoy día escasas veces se encuentra en las librerías corrientes. El libro presente rinde homenaje a un hombre perteneciente a la llamada "Otra Gene-

ración del 27” formada por algunos de sus compañeros más conocidos: José López Rubio, Jardiel Poncela con sus comedias de humor disparatado, Miguel Mihura con su teatro del absurdo, o el extraordinario dibujante Tono (Antonio de Lara) con el humorismo inverosímil de una revista como *La Codorniz* (con sus antecedentes *la Ametralladora* y *Gutiérrez*).

Empezando por “un reconocimiento tardío pero necesario” (p. 7), la obra presente reúne otros capítulos sobre su teatro, periodismo, cine, cartas inéditas, una comedia no estrenada (*Aquella mañana*), y nos muestra a una figura polifacética y cosmopolita que se podría interpretar como uno de los precursores del movimiento vanguardista del siglo xx en que le tocó vivir, en el que todos los acontecimientos de una época llevaban consigo un cambio hacia otras formas de actuación y de expresión. Vanguardista en el sentido de emprendedor e inquieto, con una ingenuidad atrevida ante lo nuevo y una personalidad abierta y espontánea que atraía y arrastraba a sus amigos (p. 11), pero siempre en un segundo plano.

Esta ‘segunda posición’ también se manifiesta en sus obras de teatro, algunas de las cuales se quedaron sin estrenar. La presencia de una dura censura y la existencia de unas determinadas condiciones sociales en aquella época favorecen, por una parte, la creación de un teatro de evasión con el fin de olvidar problemas transcendentales y que sirvió solamente para entretener al público, para ocupar su tiempo de ocio. Se crea así un tipo de comedias triviales con el propósito de provocar la hilaridad del público. A veces son comedias disparatadas que entretejen escenas de costumbres satirizando la sociedad mediante chistes y situaciones inverosímiles. Pero serán otros como su amigo Jardiel Poncela los representantes típicos de este género en los años cuaren-

ta. También se deberá recordar el influjo del teatro y la comedia de antes de la guerra civil. Si el esperpento de Valle-Inclán se define como exageración irónico-estética, viene a transformarse en el teatro humorístico como un disparate grotesco (Arniches); y se busca una nueva forma teatral que tenga como consecuencia solo divertir, entretener y alegrar al público; es decir, una forma de evasión de la realidad, a veces solamente dirigida a una minoría, a la clase burguesa (en este caso el *intento* de Neville). Siguiendo esta vía de evasión y diversión, Neville se basa en las ideas de Ortega y Gasset, una de las muchas personas que llegó a conocer y que serán su fuente de inspiración –(p. ej., Luis Buñuel (p. 111), Ernst Lubitsch (p. 105) o Charles Chaplin (p. 99): “el teatro es un juego que hace al hombre escapar de la seriedad de la existencia” (p. 47)—, lo que se manifiesta a veces en la imitación de su admirado Gómez de la Serna y su escuela del ‘buen humor’ reflejado en las greguerías: “El sifón es un cisne que se quedó helado una noche en el agua.” (p. 85).

En cuanto al cine de las primeras décadas del siglo xx, está marcado por el declive de la cultura europea. Así la denominación de hombre-masa se manifiesta, p. ej., en el cine de Charles Chaplin, que estaba prohibido por la censura franquista. *Charlot* crea el tipo perfecto del inadaptado, incapaz de luchar para defenderse, aislado, víctima de su persona (*Luces de la ciudad*, 1931) o dominado por un mundo mecanizado (*Tiempos modernos*, 1936). De él aprendería mucho Neville (se hicieron muy amigos durante su estancia en EE.UU.) en sus técnicas y primeros intentos: *El último caballo* (1950) muestra una forma de lucha entre la naturaleza y la técnica. Quieren verse en él asomos de neorrealismo, pero se queda, como gran parte de las obras de Neville, en una hipótesis, pues no llega a una profundización, sino que refleja más

bien el costumbrismo de una sociedad al estilo del “neorrealismo rosa” (p. 119) italiano de su época. Serán varias sus adaptaciones literarias, como *La traviesa molineira* (1934) de D’Abbadie D’Arrast, *El malvado Carabel* (1935) de Fernández Flórez o *Nada* (1947) de Carmen Laforet, que fue un fracaso —“El resultado carece casi por completo de interés” (p. 117)— por no poder representar las profundas ideas del libro y no resaltar así la importancia de una obra que había recibido el premio Nadal escrita por una de las pocas mujeres que llegaron a ser conocidas, pese a pertenecer a una de las épocas más machistas y misóginas debido a la síntesis de franquismo, catolicismo y familia, esos pilares de la sociedad como dijo Buñuel. O *La señorita de Trevélez* de Arniches, que alcanzó la fama, no por la adaptación de Neville, sino por la obra famosa de J. A. Bardem bajo el título de *Calle Mayor* (1956).

También se destaca su característica ‘multimedia’, es decir, la transformación de un medio al otro, como es el caso de *La vida en un hilo* (cine 1945, teatro 1959), que además trata uno de sus temas favoritos: el azar. Pero se repite del mismo modo “[...] a la hora de desarrollarla es más que probable que haya quedado por debajo de sus posibilidades” (p. 107). El azar igualmente es tema de la comedia *Aquella mañana*, presentada en este libro donde Neville muestra una versión llena de humor irónico, de cómo podría haber sucedido la historia (la decapitación de Marie Antoinette) en otras circunstancias.

No obstante, se podría decir que el periodismo es la verdadera forma de expresión de Neville, el género con el que más se identifica su personalidad. Sus publicaciones en revistas (*Gutiérrez, Ametralladora, Codorniz, Revista del Buen Humor*) nos dan una muestra de su humorismo vanguardista y nuevo. Sus publicaciones son la mayoría cuentos y novelitas

cortas, como *La familia Mínguez*, que nos describe distintas facetas de la sociedad de entonces desde un punto de vista satírico lleno de un fino humor, que unas veces nos lleva a la carcajada y en otras deja ver un fondo teñido de un pesimismo triste. Por otra parte sus cartas documentan más bien un estilo trivial un poco cursi y superficial, una vida de elite cultural, de ‘multiculturalidad’ y el esnobismo de un ‘vividor’ con una imagen de aristócrata holgazán. Ellas nos relatan esa vida decadente de las personas de su entorno, como Mary Pickford y Douglas Fairbanks y la ‘*crème de la crème*’ del cine americano de esa época, de las protagonistas —una “estupenda”, otra “guapísima” y otra “jamón” (p. 133)—, de fiestas y banquetes, de “zapatos de caballero estupendos” (p. 135) y de “largas conversaciones, en pelota, en el baño turco” (p. 141). Su gusto por llamar la atención, ser un personaje de ‘la *jet*’ de su época que se hace rodear de gente joven y ociosos vividores (en Marbella vive con un perro y un burro al que lleva de paseo por el centro de la ciudad).

La obra destaca que E. Neville, acompañado siempre por su musa, la famosa actriz Conchita Montes —protagonista de una gran parte de sus obras—, fue una figura imprescindible, un ‘*homo ludens*’ que caracterizó aquella “Otra generación del 27” tanto por sus múltiples facetas como por la fuerza de *atracción* y de *impulso* que ejercía entre sus amigos y compañeros, que al mismo tiempo eran sus ‘espónsores’ literarios. No cabe duda de que aportó, con sus continuos *intentos* sobre todo en el cine, a pesar de no ser muy brillantes a veces, escenas típicas de la época franquista.

Al final estamos ante una aportación interesantísima sobre Neville con importantes e imprescindibles informaciones sobre la “Otra Generación”, su obra y su entorno social, un entorno que nos resulta



más conocido que el propio protagonista. Hay una cuestión que nos resta. Esa posición privilegiada de ‘clase bien’ le permitía poder dedicarse y tener acceso a todas las tertulias (Cafe Pombo), fiestas y actuaciones de la alta sociedad y poder experimentar en los terrenos de los diversos medios. Pero finalmente la razón de su poca fama en relación con una obra evidentemente bastante amplia y diversa queda con esta rememoración aún sin resolver. Ese por qué de su relativo desconocimiento, su posición en segundo lugar, contrasta con el entusiasmo y el estilo esnobista del propio Neville al expresar: “[...] los que creamos el género [de humor], mucho antes que los italianos y franceses, fuimos Tono y Mihura en los dibujos y yo en la prosa” (p. 11).

*Isabel Maurer Queipo*

**Sultana Wahnón: *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi (Teoría Literaria: Texto y Teoría, 25) 1998. 305 páginas.**

Al ocaso de la ‘edad de plata’ y debido a las dramáticas circunstancias históricas, la estética literaria en España pasa, en apenas tres lustros (1935-1950), del anatema a la recuperación de la vanguardia. Basándose en un corpus bien delimitado de textos programáticos, Sultana Wahnón describe esta evolución en tres períodos claramente identificables. “La elaboración de la estética fascista en la preguerra” se articula en dos tendencias rivalizantes, aunque ambas defensoras de una decidida rehumanización y de un cierto “clasicismo cristiano”. Se trata, por una parte, del militante “modelo escorialista” definido por Ernesto Giménez Caballero en *Arte y Estado*

(1935), y por otra del “modelo garcilasista” elaborado por Luis Rosales en un artículo publicado en *Cruz y Raya* con motivo del cuarto centenario de la muerte de Garcilaso de la Vega en 1936, modelo antigongorista que configura asimismo el ideal estético de la generación del 36. A la victoria de los nacionales en 1939, la estética fascista se impone en la posguerra a través de la revista *Escorial*, destinada a forjar la “unidad de los valores estéticos” por medio de la interpretación tendenciosa de obras y autores. Sin embargo, varias polémicas indican ciertas fisuras en esta estética a primera vista monolítica, cuya quiebra adviene en 1942, cuando a propósito del centenario de San Juan de la Cruz triunfa la crítica estilística y con ella una relativa libertad hermenéutica. Por fin, “La recuperación de la modernidad literaria” se anuncia por la revaloración del romanticismo (y del 98) desde las mismas páginas de *Escorial* y, posteriormente, de *España* (1944-1948). La transformación del paradigma estético imperante se completa gracias al rescate de la poesía pura llevado a cabo por *Ínsula*, en particular por el número de homenaje dedicado a Jorge Guillén en febrero de 1948.

Llegados a este punto, cabe señalar que *La estética literaria de la posguerra* constituye un “ya viejo trabajo” (p. 13), pues fue presentado como tesis en 1987 (Granada) y su publicación tardó más de una década, un lapso de tiempo que en estos años (1987-1998) ha supuesto un avance particularmente intenso en la materia. Sin embargo, salvo algunas referencias bibliográficas en el prólogo, la autora prefiere dejar el texto inalterado, “pues sólo así podrá el lector valorar lo que esta investigación tuvo de innovadora en relación con las entonces existentes” (p. 13) —decisión comprensible, pero problemática, ya que las obras de investigación no suelen leerse en clave histórica y la exposición se resien-

te, en uno u otro caso, de este desfase. Por ejemplo, cuando en el prólogo articula sus reservas ante los términos franquismo y fascismo –palabra y cosa– aunque, entre tanto, la terminología haya sido aclarada y el fenómeno histórico constituya un objeto de investigación entre otros.

El primer capítulo, dedicado a Ernesto Giménez Caballero, máximo ideólogo del fascismo español, igualmente adolece de cierto déficit investigativo, pues tanto el ambiguo personaje y su relación con la vanguardia –aspecto que se pasa completamente por alto en el presente trabajo que parece reducir la vanguardia a los poetas del 27– como el valor programático de *Arte y Estado* han sido estudiados durante el pasado decenio, entre otros por el historiador valenciano Enrique Selva Roca de Togores. De manera sistemática, Wahnón analiza el contenido de este manifiesto que combate la estética liberal postulando una concepción genuinamente fascista del arte en cuanto revelación, servicio y propaganda, nociones cuya resonancia religiosa parece subestimar. Al final, la autora presenta el “modelo escorialista” cual antítesis a las *Meditaciones del Escorial* (1915) de Ortega, sin tener en cuenta, sin embargo, el ensayo de Eugeni d’Ors sobre *Cou-pole et monarchie* (1926). A la luz del tratado de Giménez Caballero, donde El Escorial aparece como cifra y compendio del “Genio de España” (p. 61) –“la imagen artística de ese Estado español supremo, la idea de España hecha arte” (p. 59)–, el título emblemático de la homónima revista revela su verdadera índole ideológica, de modo que se disuelve el tópico del talante liberal de dicha revista, uno de los innegables logros analíticos de la autora. El modelo alternativo parte del artículo de Luis Rosales sobre “La figuración y la voluntad de morir en la poesía española”, donde establece una teoría de la decadencia de la poesía española, que comenzaría

con Góngora, inspirador de la vanguardia española, al que opone los ejemplos de San Juan, Garcilaso y Fray Luis, poetas de cuya obra deduce como supremos valores estéticos el sentido de la realidad, el sentido del misterio y la claridad.

Una vez asentada la función ideológica de *Escorial* como instrumento del plan cultural, Wahnón no solo se refiere al nivel explícito de la norma estética sino que también demuestra su aplicación a la crítica literaria con respecto a tres grupos de autores que llama, muy acertadamente, con relación a la ideología dominante, los “fundadores” (Ridruejo, Vivanco), los “conversos” (Manuel Machado, Gerardo Diego) y los “rescatados”. Estos últimos, entre los que se encuentran varios escritores extranjeros, constituyen una categoría especialmente interesante, ya que exigen un particular esfuerzo argumentativo por parte de los críticos fascistas. Se trata, según Wahnón, de “rescatados modélicos” (Baring, Mansfield, Hölderlin) y de “rescatados conversos” (Leopoldo Lugones, R. M. Rilke, T. S. Eliot). El ejemplo más llamativo de entre estos escritores “presentados como autores ejemplares, aun a costa de la deformación del sentido estético de su creación y, sobre todo, de sus intenciones” (p. 167), es Antonio Machado. Bajo el mismo título de “El poeta rescatado”, el autor de *Campos de Castilla* es metamorfoseado, por Dionisio Ridruejo, “en un poeta de la causa nacionalista” por motivo de su “esencialidad estética, su forma, traspasada de espíritu español o escorialista” (p. 169). Frente a Ridruejo y unos pocos más, que mantienen la tradición heroica, entusiasta y propagandística del escorialismo fundada por Giménez Caballero, empieza a formarse una oposición que se propone ablandar las consignas de la estética fascista. Una significativa controversia se entabla, por ejemplo, entre Juan José López Ibor y Emiliano

Aguado acerca de la actitud del intelectual:— ¿entusiasmo o desinterés y comprensión? Contra los falangistas conservadores Ridruejo, Laín Entralgo o Sánchez Mazas, alzan su voz autores como Aguado, Rosales y González Ruiz que proponen una nueva versión del modelo garcilasta, comprometido con la naturalidad, la sencillez y el sentido de la realidad. A finales de 1942, la “renovación estético-crítica” se pone de manifiesto tanto en la dirección de la revista, donde Alfaro sustituye a Ridruejo, como en el contenido, a saber, en el homenaje dedicado a San Juan de la Cruz (noviembre de 1942), cuyas contribuciones ponen el acento en el estilo como marca de la individualidad artística.

Queda así preparado el terreno para la implantación del modelo romántico cuyos ejes son la libertad formal y la emoción. Los artículos que *Escorial* dedica a Enrique Gil y Carrasco, Espronceda y Cienfuegos, los versos de autores contemporáneos que allí se publican o comentan (Damaso Alonso y Vicente Aleixandre, José Luis Cano y Victoriano Crémer), los poetas extranjeros que se traducen (Shelley y Keats, Novalis y Rilke) son otros tantos indicios de un viraje neorromántico de la estética que pone el énfasis en el yo del poeta y en los valores específicamente estéticos de la obra. Mientras que los intransigentes intelectuales falangistas se reúnen en torno a *Garcilaso*, Antonio González de Lama prosigue las directrices románticas desde las páginas de la revista leonesa *Espadaña* (1944-1948), para verse postergado, pronto, por la posterior evolución del gusto poético. En la segunda mitad de los años cuarenta, la nueva revista *Ínsula* va a protagonizar la vuelta al esteticismo y la recuperación de la generación del 27, en particular de Jorge Guillén. Dos conceptos esenciales a su poesía, a saber, “pureza” y “júbilo” (opuesto al “dolor” y a la “angustia”), señalan las pau-

tas de una liberadora renovación poética.

Las líneas de este proceso y sus conceptos clave, repetidos con insistencia y subrayados por cursivas, quedan pues claros, quizás demasiado claros para no dar motivo a sospechar algunas interpolaciones esquemáticas y simplificadoras en lo que se refiere tanto a la procesualidad misma como a determinados tópicos. En este sentido, merecería cuestionarse, por ejemplo, el explícito antiromanticismo de la estética falangista para distinguir entre forma y fondo, ya que el ideario falangista, esencialmente irracionalista (como lo muestra el debate en torno a la noción de “entusiasmo”), presenta muchas afinidades intrínsecas con el romanticismo, evidentes en sus manifestaciones literarias. Pero el defecto es también virtud, pues a pesar de esta falta de matices, es precisamente su espíritu analítico y sistemático el que le sirve para estructurar una materia sumamente interesante. Por eso el libro de Sultana Wahnón constituye un importante eslabón en la investigación de la estética fascista aunque se publique desgraciadamente con retraso.

Mechthild Albert

**Cornelia Weege: *Bild und Rolle der Frau im dramatischen Werk von José Martín Recuerda*. Frankfurt/M., etc.: Lang 1999. 298 páginas.**

Navegando contra corriente, Cornelia Weege escribe su tesis sobre la imagen y el papel de la mujer en la obra dramática de José Martín Recuerda. Este autor granadino, nacido en 1922, suele ser considerado como portavoz de la libertad y la emancipación de la mujer. Entre otros críticos, Sixto Torres propaga la visión corriente de Martín Recuerda como dramaturgo casi “feminista”. Pero ¿cómo

Weege llegó a dudar de la imagen común del autor de obras teatrales, como *Las salvajes en Puente San Gil* (1961), *Las arrecogías del beaterio Santa María Egipciaca* (1970), *Caballos desbocaos* (1978) o *La Trotski se va a las Indias* (1987), en las cuales las mujeres, muchas veces prostitutas, son las protagonistas? Hace unos años, Weege tuvo la ocasión de conocer personalmente a Martín Recuerda y de entrevistarle. Estas entrevistas sobre la sociedad española, las mujeres, el amor, etc., forman parte del apéndice de la tesis. En los coloquios, Martín Recuerda no se presentó como autor feminista sino como alguien que tiene una visión idealizada de la mujer y su papel en la sociedad. Esta experiencia fue el motivo de Weege para analizar la obra teatral del autor granadino desde un punto de vista nuevo.

Pero en el transcurso de la tesis, es evidente que la vida y las consideraciones personales de Martín Recuerda son más que un motivo. Weege recurre frecuentemente a la biografía del autor para especular sobre qué figura teatral podría ser el portavoz de Martín Recuerda o qué figura podría expresar las experiencias personales del autor. Por ejemplo, en cuanto a la figura de Emilio en *El Caraqueño*, Weege se desliza a la pura especulación. Este drama, escrito en 1968 y editado en 1969, trata de un hombre joven que emigra con su madre a Caracas y vuelve a España, donde se convierte en un ser amargado. Weege insinúa que la relación entre madre e hijo pueda ser un reflejo de la relación entre Martín Recuerda y su propia madre. ¿Por qué especular tanto? En mi opinión, no son las especulaciones sino los resultados los que sirven para analizar la obra del autor contemporáneo. No cabe duda de que Weege llega a resultados, ya que destaca los elementos constantes de la obra de Martín Recuerda. Pone de relieve que el concepto del *iberismo* —o sea la ausen-

cia de toda influencia extranjera como modelo posible para España y Europa (!)—, el tema de las dos Españas, la crítica social y política y la temática religiosa funcionan en la obra de Martín Recuerda como hilo conductor. Weege describe también los tipos de figuras femeninas en la obra del dramático —la solterona, la beata, la mujer rebelde, la prostituta idealizada—. Además, compara las figuras femeninas de Martín Recuerda con las de otras/os autoras/es de la generación realista, como Laura Olmo y Antonio Gala. Tales resultados sirven de fundamento para estudios futuros sobre Martín Recuerda y su obra.

En suma, la tesis merece ser apreciada por haber investigado la obra dramática de un escritor contemporáneo sobre el cual se dispone de poca literatura crítica. Con sus aportaciones, Weege prepara el camino para estudios futuros sobre Martín Recuerda y su obra. La evaluación del teatro de Martín Recuerda contra corriente, como conservador y reaccionario, puede estimular la discusión en cuanto a Martín Recuerda sobre los criterios del feminismo en la literatura. ¿Qué hace que una obra de teatro o de literatura en general pueda convertirse en un texto feminista? No obstante, las confesiones personales de José Martín Recuerda deberían servir de motivo para el estudio, no de método de análisis.

Gabriele Außem

**Jochen Mecke/Volker Roloff (eds.): *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, 1) 1999. 450 páginas.**

El sofisticado título de este tomo colectivo, *Kino-/ (Ro)Mania*, hace referencia a

tres fenómenos: el cine como hecho cultural y técnico, el conjunto de los países de lenguas románicas y en último lugar la disciplina –muy alemana– de la “romanística”, es decir los estudios de las lenguas y literaturas románicas. Partiendo de la convicción de que la “romanística” de por sí es una disciplina comparatista, los dos editores, catedráticos de las universidades de Siegen (Westfalia) y Ratisbona (Baviera), propugnan la idea de que en el mundo moderno, con la omnipresencia de una gran variedad de medios de comunicación, ni siquiera los estudios filológicos podrán limitarse al análisis de los textos escritos. Al contrario, tendrán que incluir cualquier tipo de sistema semiótico, desde la imagen real, pasando por los textos literarios y cinematográficos hasta las imágenes complejas creadas por la imaginación del lector y del espectador. Tanto para los editores como para sus veintiún colaboradores consta que el cine, con su enorme potencial tecnológico y la fascinación que ejerce sobre el público (lo que ellos llaman “cinemanía”), es actualmente la forma más avanzada e híbrida que engloba todos los demás medios y, a la vez, repercute en ellos de las formas más variadas. Ello implica que en tiempos de la globalización han dejado de existir los límites no tan sólo entre las diferentes literaturas nacionales, sino también aquellos límites que antes habían existido entre los diferentes medios de comunicación, los géneros literarios y la creación cinematográfica. Todas estas reflexiones, que evidentemente abren vastas perspectivas hacia el futuro, se materializan en este tomo bajo el concepto de “intermedialidad”.

El tomo contiene 22 contribuciones (veinte en alemán, dos en francés) que se agrupan en las categorías siguientes: reflexiones sobre la intermedialidad desde una perspectiva estética, tecnológica y de análisis del discurso (pp. 21-123); adaptacio-

nes filmicas de textos literarios (pp. 125-183); el empleo de técnicas cinematográficas en la literatura (pp. 185-245); la “literaturización” del cine (pp. 247-291); “géneros intermediales” entre el cine y la literatura (pp. 295-351); la pintura y el cine (pp. 353-387); cine y psicoanálisis (pp. 389-450).

Para el lector hispanista son de especial interés los artículos que tematizan problemas teóricos de tipo general. Conviene mencionar el trabajo de Rolf Klöpfer (pp. 23-46), que rechaza la interpretación literaria y cinematográfica que da Julia Kristeva de las teorías bajtinianas. Klöpfer prefiere la visión del teórico ruso presentada por Todorov, para el cual el concepto bajtiniano de la dialogicidad es el concepto básico para cualquier tipo de narración, sea literaria, sea filmica. Parece igualmente interesante la relación que establece Charles Grivel (pp. 47-77) entre la invención de la estética del cine y la experiencia nueva del mundo visto desde el automóvil en pleno movimiento, dos inventos contemporáneos. Bajo el título de “las transformaciones literarias de la creación cinematográfica”, Mecke (pp. 97-123) se refiere al cine de la *nouvelle vague*, en el cual ve una dignificación del hecho cinematográfico que lo iguala al alto prestigio del que hasta aquel entonces había disfrutado tan solo el hecho literario.

La mayoría de los artículos analíticos de las seis secciones siguientes se refieren más bien a temas no hispánicos. Se analizan sobre todo textos y películas del ámbito cultural italiano y francés, centrándose en Umberto Eco y la adaptación filmica de su novela *Il nome della rosa* por Jean-Jacques Annaud (Peter M. Spangenberg, pp. 127-139), Ettore Scola e I.U. Tarchetti (Eckhard Höfner, pp. 141-168), la escritura filmica en la novela francesa actual (Christian von Tschilschke, pp. 203-221),

Éric Rohmer (Klaus-Peter Walter, pp. 249-266), François Truffaut (Hans T. Siepe, pp. 277-291), Alain Robbe-Grillet (Tijen Olcay, pp. 295-308 y Scarlett Winter, pp. 309-322), Samuel Beckett (Michael Lommel, pp. 323-351), Pier Paolo Pasolini (Vittoria Borsò, 355-374 y Birgit Wagner, pp. 441-450), Federico Fellini (Mircea Valeriu Deaca, pp. 375-387) y Georges Franju (Beate Ochsner, pp. 391-407).

Quedan seis contribuciones que se dedican específicamente a temas hispánicos. Sabine Schlickers compara el texto de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig con su adaptación filmica por Héctor Babenco (pp. 169-183). En su breve estudio hace hincapié en las dificultades de llevar a la pantalla precisamente los famosos recuerdos filmicos del protagonista, ya que no se trata de meros trozos escogidos de las películas referidas sino de interpretaciones muy individuales y deformadas por una visión sexualizada.

Franz-Josef Albersmeier (pp. 187-202) recuerda la colaboración proyectada y nunca realizada entre Gómez de la Serna y Buñuel, la cual, no obstante, dio lugar a una obra “clásica” de la vanguardia española de los años veinte. En el texto de *Cinelandia* Gómez de la Serna ironiza el mundo de Hollywood, lo que le sirve también para criticar la España de Primo de Rivera.

La contribución de Dagmar Scheidt (pp. 223-245) destaca los elementos filmicos, y especialmente los de la *hard-boiled school*, de los cuales se sirve Antonio Muñoz Molina en la construcción de su novela policíaca *Beltenebros*. La autora basa sus afirmaciones en una serie de pasajes textuales en los que los protagonistas de la novela se refieren a hechos del mundo del cine y de su carácter ficcional.

El objeto de la contribución de Stefanie Karg (pp. 267-276) es la creciente “autorreferencialidad” en el cine de Pedro

Almodóvar, que adopta así procedimientos originarios de la literatura. Según ella, esta “autorreferencialidad” se manifiesta no solo en la estrategia de Almodóvar de trabajar siempre con los mismos actores, sino también en el hecho de que el director español ubica los argumentos de sus filmes cada vez más en el mundo de los medios de comunicación, del teatro y del cine.

Basándose en un análisis de *Un chien andalou*, *L'âge d'or* y *El Paseo de Buster Keaton*, Uta Felten (pp. 409-421) rechaza la tesis muy difundida de que Buñuel y García Lorca, en su fase surrealista, optaron por el discurso del psicoanálisis. Al contrario favorecieron una poética del “misterio”, de lo enigmático, lo artificial y lo subversivo que no entra precisamente en las categorías racionalistas del psicoanálisis.

La última contribución hispanística del tomo se debe a Yasmin Bohrmann (pp. 423-440). El objeto de su análisis es *Peppermint frappé* de Carlos Saura que, según ella, con su interpretación psicoanalítica de la *femme fatale* en el cine de Hollywood, representa un diálogo de crítica discursiva “entre Franco, Hitchcock y Freud, entre el discurso sobre el poder del franquismo burgués de los años 60, el discurso narrativo de Hollywood y el discurso teórico del psicoanálisis” llegando de esta forma a ser un perfecto “anti-filme rodado según las reglas del arte” (p. 440).

Este tomo colectivo constituye, no cabe duda, una aportación valiosa a un campo relativamente nuevo de la crítica –ya no únicamente– literaria. En él se hace evidente que los fenómenos culturales tratados en este volumen ya no pueden estudiarse adecuadamente dentro de los límites de las literaturas nacionales ni basándose en géneros claramente separados. Sin embargo, conviene hacer constar dos reservas: aparentemente este tipo de

estudios todavía no ha logrado un nivel teórico homogéneo, lo que, según parece, obligó a la mayoría de los autores a invertir mucho espacio en la definición –bastante repetitiva– de sus conceptos básicos. Además hay que constatar que la *Romania*, evocada en el título del volumen, se reduce de hecho a Francia, Italia, España y Argentina. De esta forma falta por completo, entre otras cosas, el inmenso mundo lusófono, cuyo cine también hubiera merecido una consideración detallada.

Gero Arnscheidt

**Peter Williams Evans (ed.): *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*. Oxford: University Press 1999. 350 páginas.**

Esta indispensable obra sobre el cine español ofrece un amplio espectro de análisis de 20 películas españolas de Luis G. Berlanga, Javier Bardem y Fernando Fernán Gómez, de Pilar Miró, Imanol Uribe, Pedro Almodóvar, de Julio Medem y Agustín Díaz Yanes, desde 1952 hasta 1995, escritas por renombrados críticos hispanistas.

Después de una lectura interesante e informativa de los muy diversos artículos individuales, destacan ciertos temas comunes al compás de una época designada como posmoderna. Así las obras cinematográficas se caracterizan por las representaciones (p. 134), mascaradas y falsedades, identidades e in/autenticidades (p. 13) combinadas con elementos hispánicos: las españoladas, las folklóricas, etc., (p. 228) o las corridas de toros ambiguas (p. 43) pero siempre con toques autoirónicos jugando con los estereotipos. El carácter posmoderno de los ejemplos cinematográficos se observa en su preferencia por lo

híbrido, los collages, el pastiche (p. 221), mezclando temas modernos que se basan en el pasado, sin romper con él, pero ofreciendo nuevas alternativas, lo que por otra parte se manifiesta también en el uso frecuente del melodrama como género típico posmoderno. Además estas transgresiones y confusiones genéricas (p. 228) contienen una energía subversiva, como indicador de otro gusto posmoderno: el dudar sobre ataduras políticas, moralizadoras y sexuales (p. 303). Las tendencias más atrevidas y rebeldes se muestran sobre todo en el tema de la mujer, que ya en las películas más antiguas destacaban su importancia y que siguen influyendo tanto en nuestros tiempos. Las películas determinan en cierto sentido la tesis de un discurso de representaciones (*performances*) descubriendo la construcción de los roles socio-sexuales que tanto dependen de la educación, de la familia y cada vez más de los *mass-media* (p. 135). Al mismo tiempo evocan una crítica tanto implícita como explícita de la época franquista que, sobre todo, con las obras propagandistas habían disfrazado la realidad. Otras tendencias subversivas están visualizadas en las diversas mascaradas (p. 249), en escenas paradigmáticas como la famosa *meta-españolada* (p. 12) en *Bienvenido Mr. Marshall* (Bardem, 1952) cuando los habitantes de un pueblo de castilla se disfrazan de lo típico español (es decir, ¡como andaluces!), el ‘simple’ *Cambio de sexo* de José-María a María-José (*Cambio de sexo*, Aranda 1977), la representación del travesti Fama en *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983) o la fiesta carnavalesca de *Belle Époque* (Gómez, 1992) cuando el/la protagonista no solamente cambian de ropa sino sus roles sociales y sexuales. En estos ‘bailes de máscaras’ destacan sobre todo la mirada, la *scopofilia*, no solamente del ojo humano sino también del ojo cinematográfico. Todas

estas 'locas hibridizaciones de los sexos' (p. 137) producen por una parte irritaciones en el espectador y al mismo tiempo una rebelión en contra de las convenciones patriarcales establecidas que habían sido reforzadas durante cuatro decenios de dictadura. Paralelamente figuran "tropos efectivos para transformaciones culturales" (p. 128) y mentales. Casi todas las obras cinematográficas aquí presentadas eran/son símbolos de resistencia contra Franco (p. 66) (actualmente contra los todavía existentes discursos falocráticos de esa estricta separación anticuada del ser masculino y femenino (p. 62)) y contra la Iglesia Católica, que controlaba las esferas privadas e íntimas (p. 62). Así el viaje cinematográfico nos enseña vías y transformaciones ambivalentes y jeroglíficos de temas tabú de ese pasado dominado por el "fraude y la malicia" (p. 125) hasta llegar a la desaparición de la censura y la

liberación de esas ataduras dictatoriales.

En resumidas cuentas, se hechan de menos más ejemplos cinematográficos de directoras españolas –aparte de una obra de Pilar Miró– que en los últimos años han alcanzado tanto éxito como Icíar Bollaín, Josefina Molina, Isabel Coixet o Chus Gutiérrez. El libro invita a ver y a disfrutar de las películas presentadas no solamente por la gran variación de sus obras y contenidos, sino también por el estilo fresco y renovador de sus críticos en el campo del arte cinematográfico español, ofreciendo además un gran número de informaciones temáticas y bibliográficas. Por último, es también una oferta a cambiar las imágenes antiguas todavía establecidas en muchas de nuestras cabezas y renunciar a ver el mundo en blanco y negro.

*Isabel Maurer Queipo*